ORÉ MICHELIN PRÉSENTE

EDDIE CONSTANTINE

dans

ALPHAVILLE

UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION

UN FILM DE

JEAN-LUC GODARD

AVEC

ANNA KARINA

ET

AKIM TAMIROFF

MUSIQUE DE

PAUL MISRAKI

RIBUTION ATHOS FILMS

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution
Jean-Luc Godard, 1965

Générique technique

Réalisation : Jean-Luc Godard

Scénariste : Jean-Luc Godard

Compositeur : Paul Misraki

Production : André Michelin

Directeur de la photographie : Raoul Coutard

Montage : Agnès Guillemot

Assistants réalisateur :
Jean-Pierre Léaud, Charles Bitsch

Générique artistique

Lemmy Caution : Eddie Constantine

Natasha Von Braun : Anna Karine

Henri Dickson : Akim Tamiroff

Docteur Von Braun : Howard Vernon

le scientifique : Laszlo Szabo

Le serveur à l'hôtel : Jean-Pierre Léaud

Figurants :
Valérie Boisgel, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye

Pays de production : France et Italie / Sortie nationale le 5 mai 1965
noir et blanc / Durée : 99 minutes / Budget estimé : 220 000 $

Photogramme d'Alphaville

Jean-Luc Godard (né en 1930)

Jean-Luc Godard est né à Paris le 3 décembre 1930. Second d'une fratrie de quatre enfants, il grandit dans une famille de confession protestante. Son père, Paul Godard, est un médecin travaillant à la fois à Paris et en Suisse. Sa mère, Odile Monod, est la descendante des pasteurs Jean Monod et Arnold Monod. Elle est également la fille de Julien Monod, directeur de la Société Financière d'Orient et l'un des fondateurs de la banque de Paris et des Pays-bas. Amateur de poésie et collectionneur de livres, Julien Monod achète un appartement à Paris en 1924. Dans la capitale, il rencontre Paul Valéry et fréquente différents cercles d'écrivains.

Jean-Luc Godard passe son enfance en Suisse. Il se passionne d'abord pour la peinture et pratique de nombreux sports comme le ski, le basket ou encore le football. Il obtient son diplôme au collège de Nyon après la seconde Guerre Mondiale et est envoyé à Paris afin d'y passer son Baccalauréat. Dans la capitale, Jean-Luc Godard se passionne pour le cinéma et commence à fréquenter les ciné-clubs ainsi que la cinémathèque d'Henri Langlois. Il lit également des textes critiques et découvre les écrits de Maurice Shérer (alias Eric Rohmer) dans la *Revue du Cinéma* de Jean-Georges Auriol. En 1947, il échoue une première fois au Baccalauréat.

Depuis son enfance, et malgré le fait qu'il évolue dans une famille aisée, Jean-Luc Godard a l'habitude de voler. Il dérobe les livres précieux de la bibliothèque de son grand-père maternelle afin de les revendre à la librairie Gallimard, en face du domicile de son grand-père. Lorsque ce dernier s'en rend compte, Jean-Luc Godard, alors âgé de 17 ans, devient le mouton noir de la famille. Cette première rupture familiale le pousse à rédiger un pamphlet contre ses proches : *Le Cercle de Famille*. Il continuera à voler par la suite, notamment en 1952 dans la caisse des Cahiers du Cinéma ainsi que dans la caisse du Café de la Comédie tenu par les parents de son ami Charles Bitsch.

En 1948, Jean-Luc Godard rentre en Suisse. Il échoue une deuxième fois au Bac. En 1949, après une troisième tentative, il obtient son examen. Le jeune Godard hésite encore entre une carrière dans la peinture, le cinéma ou la littérature. Il rédige son premier scénario adapté du roman *Aline* écrit par Charles Ferdinand de Ramuz en 1905. En automne 1949, Jean-Luc Godard s'inscrit en anthropologie à la Sorbonne à Paris. Il se désintéresse très rapidement de ses études et écrit un deuxième scénario, *La Trêve d'ironie*, d'après le roman de George Meredith. Il fréquente assidûment la Cinémathèque où il voit énormément de films et retrouve régulièrement François Truffaut, Jean Gruault, Jacques Rivette ou Suzanne Schérer. Il fréquente aussi le ciné-club du quartier Latin fondé en 1947 par Frédéric Froeschel, un ancien étudiant d'Eric Rohmer alors professeur de Lettres à la Sorbonne. Il y fait la connaissance de Claude Chabrol, de Paul Gégauff et d'Eric Rohmer.

Jean-Luc Godard

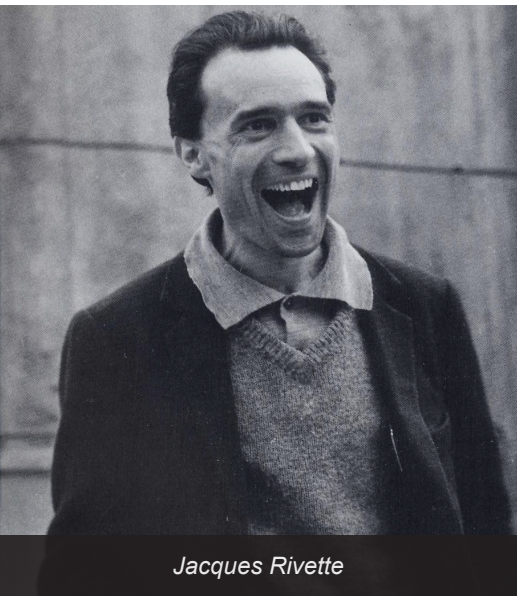
Archives de Jacques Rivette

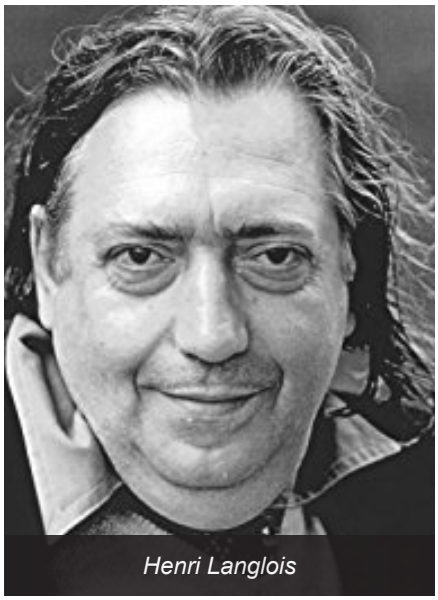
Le groupe du ciné-club publie un Bulletin du ciné-club du quartier Latin qui devient, fin 1949, une revue : la *Gazette du cinéma*. A l'âge de 19 ans, Jean-Luc Godard rédige ses premiers textes critiques. Il écrit douze articles entre juin et novembre 1950, certains sous le pseudonyme d'Hans Lucas. En septembre 1950, il participe au Festival du film maudit de Biarritz. Ce festival est organisé par le ciné-club Objectif 49, présidé par Jean Cocteau. Les jeunes critiques n'hésitent pas à remettre en question le choix de programmation de leurs aînés et s'affirment ainsi vis à vis d'eux. En décembre 1950, Godard accompagne son père durant un voyage en Amérique. Il visite New-York puis Kingston, en Jamaïque, où son père s'installe définitivement. Par la suite, Jean-Luc Godard voyage seul en Amérique du sud pendant plusieurs mois, il visite le Panama, le Pérou, la Bolivie ou encore le Brésil. Il rentre en France en avril 1951.

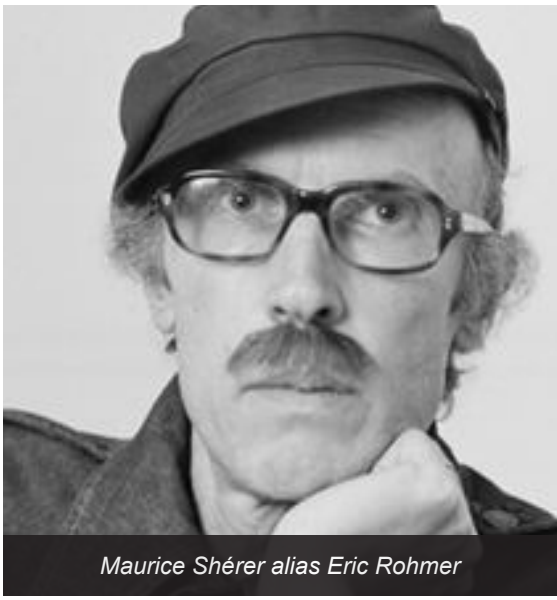
Godard et les Cahiers du cinéma

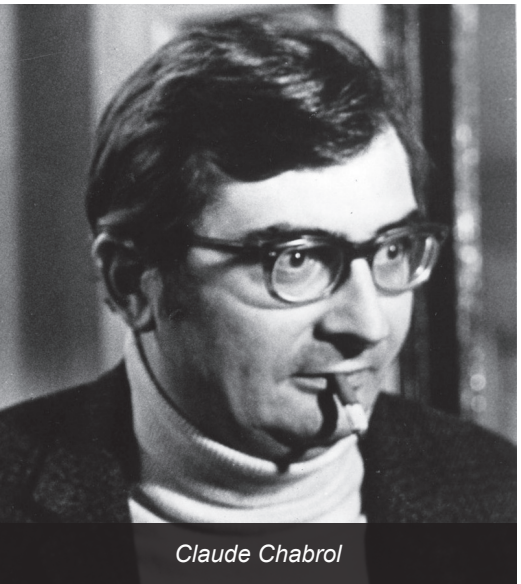
A son retour, Jean-Luc Godard assiste à la création des *Cahiers du Cinéma*. En effet, cette revue voit le jour en avril 1951. Celle-ci est fondée par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, deux anciens collaborateurs de la *Revue du cinéma* d'Auriol dont la publication a cessé depuis octobre 1949. Joseph-Marie Lo Duca (un écrivain et critique franco-italien) et Léonide Keigel (un ingénieur chimiste franco-russe exploitant et distributeur de cinéma) participent également à la création des Cahiers. Le but de cette revue est de prolonger l'esprit de la revue d'Auriol. Les Cahiers accueillent plusieurs critiques d'avis divers dont Eric Rohmer qui tentera (avec succès) d'y faire rentrer ses amis de la Gazette.

Jean-Luc Godard publie pour la première fois dans les *Cahiers du Cinéma* en janvier 1952 avec un article consacré au film *La Flamme qui s'éteint* (1950) de Rudolph Maté. En 1952, Godard rédige un éloge polémique sur le film d'Alfred Hitchcock, *L'Inconnu du Nord-Express*, (1951). Par la suite, le jeune Godard ira même jusqu'à s'attaquer à André Bazin en rédigeant un article intitulé « *Défense et illustration du découpage classique* » .


Jacques Rivette


Henri Langlois


Maurice Shérer alias Eric Rohmer


Claude Chabrol

François Truffaut

Jean Gruault

Les premiers courts métrages

Durant le printemps 1953, le père de Jean-Luc Godard trouve pour son fils un poste de cadreur à la télévision Suisse à Zurich. Néanmoins, Godard vole dans la caisse et est dénoncé. Il passe trois nuits en prison.

Par la suite, Jean-Luc Godard choisit la nationalité Suisse afin d'échapper à la guerre d'Indochine. Mais il n'a pas satisfait à l'obligation militaire en Suisse et se retrouve donc hors la loi. Il est finalement interné par son père dans un hôpital psychiatrique en Suisse. Après cet événement, il ne reverra pas son père avant dix ans. Lorsqu'il sort, sa mère lui trouve un travail sur le chantier du barrage de la Grande-Dixence. Il y travaille en été 1953 et durant l'année 1954. Avec son ami Jean-Pierre Laubscher il réalise un court documentaire en 35mm sur la construction du barrage, *Opération Béton*. Il revend par la suite son premier court métrage à la compagnie du barrage.

Le 21 avril 1954, la mère de Jean-Luc Godard perd la vie à l'âge de 45 ans dans un accident de scooter. Godard s'installe à Genève où il tourne un second court métrage, *Une femme coquette* (1955).

En janvier 1956, Jean-Luc Godard rentre à Paris et renoue avec la bande de la *Gazette du cinéma*. Claude Chabrol lui trouve un poste d'attaché de presse à la Fox où il travaillera en intermittence pendant deux ans. Il effectue aussi quelques travaux en tant que monteur pour le producteur Pierre Braunberger. Il continue également d'écrire pour les *Cahiers du cinéma* et François Truffaut le fait rentrer à l'hebdomadaire *Arts* en février 1958.

En juin 1957, Godard réalise son premier court métrage professionnel écrit par Eric Rohmer et produit par Braunberger : *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Il est diffusé au printemps 1959 en complément du film d'Édouard Molinaro, *Un témoin dans la ville*.

En février 1958, François Truffaut est inspiré par les grandes inondations de Paris et décide de réaliser un court métrage au sujet d'une jeune fille souhaitant rejoindre Paris durant les inondations. Néanmoins les rushs ne laissent pas Truffaut satisfait et celui-ci abandonne son projet. Jean-Luc Godard récupère alors les images de Truffaut, écrit un texte qu'il lit en voix off avec Anne Colette et intitule son court métrage *Une Histoire d'eau*. Celui-ci est diffusé en mars 1961, en complément du film de Jacques Demy, *Lola*. Par la suite, Godard réalise un nouveau court métrage, *Charlotte et son Jules* avec Jean-Paul Belmondo et Anne Colette s'inspirant du *Bel indifférent* de Jean Cocteau. Ce court métrage sera également diffusé en complément de *Lola* de Jacques Demy.

J.L Godard et Claude Chabrol dans les bureaux des Cahiers

La Nouvelle Vague (1958-1965)

Il est communément admis que Jean-Luc Godard participe à la vague venant rajeunir le cinéma français à la fin des années cinquante. La Nouvelle Vague est un mouvement cinématographique français rassemblant généralement les réalisateurs ayant réalisé leur premier long métrage entre la fin des années cinquante et le milieu des années soixante. A l'origine de cette expression est un article de L'*Express* datant du 3 octobre 1957 dans lequel Françoise Giroud mène une enquête sociologique sur les phénomènes de génération. Ce terme qualifie alors la nouvelle génération d'après-guerre. Il est repris par Pierre Billard en février 1958 dans la revue *Cinéma 58*. Cette expression est alors attribuée aux réalisateurs des films distribués en 1959 au Festival de Cannes et perd alors son sens sociologique au profit d'un sens cinématographique.

La Nouvelle Vague émerge déjà en 1958 lorsque Claude Chabrol réalise *Le Beau Serge*. Cet événement marque une certaine révolution puisque Chabrol n'a aucune formation dans le domaine cinématographique et réalise ce long métrage avec un héritage familial.

Au festival de Cannes de 1959, on assiste à la consécration de ces nouveaux réalisateurs notamment à travers le succès d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et des *Quatre-cents coups* de François Truffaut qui reçoit le prix de la meilleur mise en scène. La même année, le colloque de la Napoule est organisé par Unifrance-film dont le but est de réunir les jeunes cinéastes français afin de montrer à la presse étrangère que la relève du cinéma français est prête. Des cinéastes comme François Truffaut, Claude Chabrol, Marcel Camus, Jean Valère, Louis Félix ou Jean-Luc Godard sont présents.

Globalement, nous pouvons discerner deux tendances au sein de la Nouvelle Vague : les réalisateurs venant de la critique comme Chabrol, Truffaut ou Godard et les réalisateurs provenant du court métrage comme Jacques Demy, Alain Resnais ou encore Agnès Varda.

Si l'on veut comprendre l'émergence de cette Nouvelle Vague, il faut remonter en 1948. A l'époque, l'État lance la TSA (taxe spéciale additionnelle) qui ponctionne les billets de cinéma afin de développer un fonds de soutien destiné à la création cinématographique française. En 1953, une nouvelle loi de critères de qualité est mise en place. Certains films se voient alors accordés des primes en fonction de leur qualité néanmoins, dès 1956, le directeur du CNC juge cette aide mauvaise en ce qu'elle changerait les créateurs en industriels. En 1957, le CNC lance alors un programme d'aide visant à rajeunir et renouveler le cinéma français. C'est ainsi que le CNC aidera financièrement Chabrol et Truffaut pour leur premier long métrage. Aussi, en 1959, le statut du cinéma change. Il passe en effet du Ministère de l'Industrie au Ministère de la Culture qui vient d'être crée. Beaucoup des jeunes cinéastes voient dans ce nouveau statut un appel à briser l'académisme au profit d'une avant-garde artistique. Dans l'*Écran français*, Alexandre Astruc rédige un article intitulé *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo*. Sa pensée consiste à comparer le réalisateur d'un film à l'auteur d'un roman. Le réalisateur doit alors selon lui utiliser sa caméra comme l'auteur utilise son stylo. Cela rejoint la pensée des « jeunes turcs » des *Cahiers du*

Cinéma, dont François Truffaut qui dénonçait en 1954 dans son article « *Une certaine tendance du cinéma français* » le conformisme des anciens et ces films qu'il mettait sous la bannière du « cinéma de papa ». Selon Truffaut et sa politique des auteurs, le film doit être du metteur en scène. Il marque alors une distinction entre l'auteur d'un film et le réalisateur d'un film. Selon lui, « Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » et les auteurs doivent porter un regard particulier sur les choses qui se manifeste par la mise en scène.

La Nouvelle Vague s'affranchit alors des vieux codes et tout semble alors permis pour ces réalisateurs. De plus, grâce aux progrès technologiques de l'époque, les jeunes réalisateurs ont accès à des caméra moins onéreuses et plus légères, à des pellicules plus sensibles à la lumière du jour et permettant un tournage hors studio, ainsi qu'à un son synchrone de qualité. Cela permet à ces cinéastes d'accéder à la réalisation sans expérience au préalable et avec un budget modeste.

Les films de la Nouvelle Vague se démarquent des autres avec des tournages en extérieur ou dans de vrais bâtiments, des histoires simples et contemporaines, des acteurs inconnus, des dialogues improvisés et des équipes de tournage minimales. Les réalisateurs ont à cœur de filmer la vie avec naturel et simplicité. C'est également un cinéma de la référence en ce que beaucoup de ces jeunes réalisateurs sont des cinéphiles connaissant très bien l'histoire du cinéma et ayant développé une conception précise de la mise en scène.

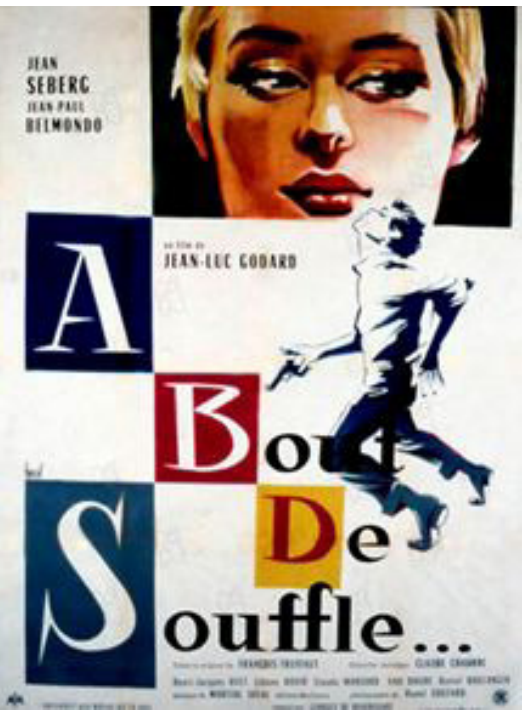
Au départ, l'accueil du public est enthousiaste et le succès est immédiat. Le nombre de premier films réalisés par de nouveaux réalisateurs double durant cette période. De nouveaux visages apparaissent sur les écrans comme Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafond, Jean-Pierre Léaud, Jeanne Moreau ou encore Jean-Paul Belmondo.

Néanmoins, en 1961, le public semble se lasser très vite et la Nouvelle Vague s'affaiblit. De plus, la fréquentation des salles de cinéma ne fait que baisser depuis 1958 avec la démocratisation de la télévision. Le mouvement survit jusqu'en 1965 mais aura tout de même changé la conception du cinéma français et influencé de futurs cinéastes partout dans le monde.

Longs métrages de Jean-Luc Godard (1960-1965)

Après le succès des *Quatre-cents coups* de François Truffaut au festival de Cannes en 1959, Jean-Luc Godard ne veut pas rater la vague et se lance dans la réalisation de son premier long métrage. Il récupère une idée de scénario de François Truffaut d'après un fait divers et bénéficie du soutien du producteur George de Beauregard.

En mars 1960 sort *A bout de souffle*, s'inscrivant dans la tradition du film noir américain. Nous y suivons Michel Poiccard, incarné par Jean-Paul Belmondo, qui tente de convaincre sa copine (Jean Seberg) de fuir avec lui en Italie. Le tournage fut très court et la matière trop abondante. En dernier recours, Jean-Luc Godard se résout à couper à l'intérieur des



plans ce qui participe grandement au succès du film et à son aspect novateur. Le film est un succès public (2,2 millions d'entrées) ainsi qu'un succès critique.

Fort de son succès, Jean-Luc Godard enchaîne son second long métrage, *Le Petit soldat* (1960). Ce film vient en contrepied des critiques accusant ce jeune cinéma de ne parler que de « coucheries ». En effet, Godard s'attaque à un sujet actuel : la guerre d'Algérie et la censure. Ce film relate l'histoire d'un déserteur de l'armée française travaillant pour un groupe terroriste d'extrême droite à Genève. Ce dernier souhaite rompre le lien qui l'unit au groupe terroriste mais il est pris en otage par le FLN. Ce film ne fut pas facile à sortir car il était politiquement ambigu puisque la torture y était pratiquée autant par le FNL que par le groupe terroriste d'extrême droite. Le film fut finalement censuré par le ministre de l'information Louis Terrenoire et ne sortira qu'en 1963, après la guerre d'Algérie. Godard et son actrice Anna Karina tombent amoureux lors de ce tournage et se marient le 3 mars 1961.

Godard réalise ensuite en 1961 *Une femme est une femme* avec Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy et Anna Karina. Il relate l'histoire d'Angela, une femme mariée souhaitant un enfant dans les 24h. Son compagnon Émile refuse et celle-ci le menace de faire un enfant avec son ami Alfred. Le film divise la critique et polarise l'attention des journaux. Il reçoit le prix spécial du jury du Festival de Berlin en 1961. Il compte 550 000 entrées en France.

En 1962 sort *Vivre sa vie*. Godard y dresse le portrait d'une femme se livrant à la prostitution. Il reçoit le prix spécial du jury et le prix de la critique au Festival de Venise. Le film est un succès par rapport au budget avec 148 000 spectateurs. Il reçoit néanmoins un accueil moins enthousiaste chez les critiques des revues *Positif*, *Cinéma 62* et *Figaro*.

Jean-Luc Godard adapte ensuite *Les Carabiniers* du dramaturge Italien Beniamino Joppolo. Le film sort en mars 1963. Il décrit la guerre et ses dérapages. Il relate l'histoire de deux paysans, Ulysse et Michel Ange, qui décident de partir à la guerre. Durant celle-ci, ils se rendent compte avec joie que tout est permis. Néanmoins, par la suite, les deux paysans doivent revenir à la vie normale à la fin de la guerre ce qui semble impossible. Godard souhaite ici montrer la guerre sans la glorifier ni vendre l'héroïsme des soldats qui s'y rendent. Les acteurs inconnus et la qualité d'image proche d'un film amateur semblent repousser le public. Le film est le plus gros échec commercial de la Nouvelle Vague avec seulement 20 000 entrées. La critique n'est pas non plus au rendez-vous et émet un avis négatif sur le film.

En 1963, Jean-Luc Godard dispose d'un gros budget et réalise *Le Mépris* avec, en vedette, l'actrice du moment : Brigitte Bardot. Ce film est une adaptation du roman italien d'Alberto Moravia. Nous y suivons le personnage de Paul Javal (Michel Piccoli), un écrivain de théâtre marié à Camille (Brigitte Bardot). Paul se rend avec Camille à la Cinecitta afin de négocier un contrat avec le producteur de cinéma Jeremy Prokosch afin de remonter le scénario d'un film de Fritz Lang (qui joue son propre rôle). Le film permet à Godard de renouer avec le public (1,5

millions d'entrées). Les critiques ne se montrent cependant pas très enthousiastes mais le film acquiert au fil du temps une certaine reconnaissance.

En 1964, Jean-Luc Godard adapte un roman de série noire intitulé *Pigeon vole*. *Bande à Part* relate l'histoire de deux amis manipulant une jeune femme, Odile Monod (Anna Karina), pour voler de l'argent. En parallèle il réalise Une femme mariée qui raconte l'histoire d'une femme partagée entre son amant et son mari. Godard y filme froidement les êtres, comme des objets. Le film est interdit par la commission de contrôle des films car le titre initial, La Femme mariée, est jugé outrageux pour l'ensemble des femmes. Sa mise en scène de la sexualité est aussi jugée comme trop subjective. Jean-Luc Godard finit par accepter de faire des changements et le film sera diffusé.

En janvier 1965 débute le tournage d'*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. Ce film de Science-Fiction recevra l'Ours d'or au festival de Berlin en juin 1965. Sort ensuite *Pierrot le fou*, un road movie avec Jean-Paul Belmondo et Anna Karina. Ils incarnent Ferdinand et Marianne, un couple criminel fuyant Paris pour le sud de la France. L'intrigue criminelle y est traitée avec une certaine désinvolture et le film reçoit des réactions controversées. Tandis que Bernard Dort qualifie Godard de « réactionnaire nostalgique » dans *Les Temps modernes*, Louis Aragon soutient le réalisateur qui est ,selon ses dire dans *Les Lettres Françaises*, dans la continuation du cubisme et des artistes d'avant-garde. Le film réalise 1,3 millions d'entrées.

Longs métrages Jean-Luc Godard : 1966-2014

Masculin féminin (1966) · Made in USA (1966) · Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967) · La Chinoise (1967) · Week-end (1967) · Le Gai Savoir (1968) · Un film comme les autres (1968) · One + One (1968) · British Sounds (1969, coréalisé avec Jean-Henri Roger) · Pravda (1969, coréalisé avec Jean-Henri Roger) · Le Vent d'est (1969) · Vladimir et Rosa (1970) · Lotte in Italia (1971) · Tout va bien (1972, coréalisé avec Jean-Pierre Gorin) · Letter to Jane (1972, coréalisé avec Jean-Pierre Gorin) · Ici et ailleurs (1974, coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · Numéro deux (1975, coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · Six fois deux / Sur et sous la communication (1976, série de films coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · Comment ça va (1978, coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · Sauve qui peut (la vie) (1980) · Passion (1982) · Prénom Carmen (1983) · Je vous salue, Marie (1985) · Détective (1985) · Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (1986) · Soigne ta droite (1987) · King Lear (1987) · Histoire(s) du cinéma (1988-1998) · Nouvelle Vague (1990) · Allemagne année 90 neuf zéro (1991) · Hélas pour moi (1993) · Deux fois cinquante ans de cinéma français (1995, coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · For Ever Mozart (1996) · The Old Place (1998, coréalisé avec Anne-Marie Miéville) · Éloge de l'amour (2001) · Notre musique (2004) · Film Socialisme (2010) · Adieu au langage (2014) · Image et Parole (2017)

Autour du film : La Science-Fiction

Dans la première moitié du vingtième siècle, la Science-Fiction est tout juste en train de se constituer comme un genre littéraire. Néanmoins, on peut tout de même voir, dès les débuts du cinéma, des films S.F comme *Le Voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, adapté d'H.G.Wells et de Jules Verne. Avant que le genre ne soit identifié, la plupart des films entrant dans la catégorie S.F étaient des adaptations littéraires comme *Frankenstein* (1931) de James Whale qui revisite l'œuvre *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley. On peut noter tout de même deux films pionniers d'exception : *Aelita* (1924) de Yakov Protazanov et *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.

Si Méliès aimait faire des films de Science-Fiction car il la trouvait féerique et amusante, le genre glisse peu à peu vers des récits et des mises en scène plus inquiétants et horrifiques. Le début des années vingt voient également la popularisation du concept de dystopie. Étant le contraire d'une utopie (mot forgé par l'écrivain anglais Thomas More avec son livre Utopia en 1516), la dystopie est un genre dans lequel, au lieu d'imaginer la meilleure société possible, on imagine vers quoi pourrait mener les dérives de notre société contemporaine. Généralement, ce genre sert à représenter le pire des futurs possibles afin de commenter les rouages invisibles ou non de notre société du présent.

L'Age d'or de la S.F (1950-1961)

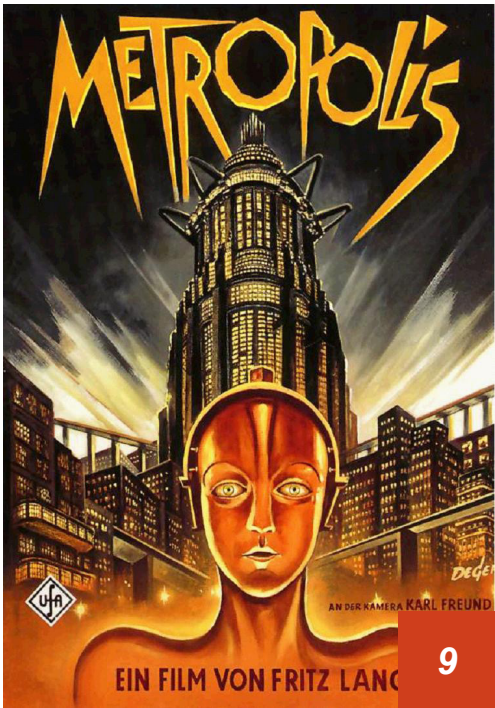
La Science-Fiction au cinéma se développe considérablement à partir des années cinquante, favorisée par un contexte géopolitique tendu : celui de la Guerre Froide. La conquête spatiale, la menace atomique, la peur des envahisseurs contribuent à l'essor et au succès du genre. Ce sont alors pour beaucoup des films de guerre, rarement pacifiques et souvent moralisateurs. Globalement, le genre prolifère dans la pauvreté, loin des grands studios. La Science-Fiction est principalement relayée comme un cinéma de série B, voir de série Z et recycle alors les mêmes récits, décors, costumes ou accessoires. On rencontre dans ces films plusieurs thèmes ou personnages récurrents :

- L'Extraterrestre : bien souvent une métaphore de l'étranger. Cette figure remet en cause la suprématie de l'être humain. Il témoigne aussi d'une peur de l'invasion, liée à la peur de l'invasion communiste chez les américains à cette époque. Nous retrouvons cette figure dans *La Chose d'un autre monde* (1951) de Christian Nyby (et Howard Hawks).

- Le monstre animal : Lorsque l'origine du monstre est scientifique, alors le monstre passe du genre fantastique au genre science-fictif. Bien souvent cette figure dénonce l'imprudence de l'homme face aux progrès de la science. *Godzilla* (1954) d'Ishiro Honda est l'un des films emblématiques de cette catégorie.

- Le robot : Quand il n'est pas qu'un accessoire, le robot questionne la responsabilité de l'homme face aux progrès scientifiques. Cette figure fait écho à celle de la créature du docteur Frankenstein dans l'œuvre de Mary Shelley. Le robot permet de poser des questionne-

Le Voyage dans la lune, Georges Méliès, 1903



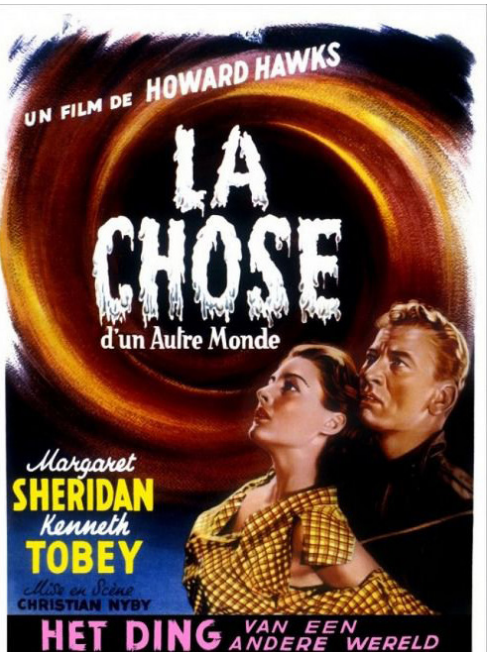
ments métaphysiques tels : Qu'est ce qui fait de l'homme un être à part ? Est-ce sa conscience ? Son âme ? Son libre arbitre ? *Planète interdite* (1957) de Fred McLeod Wilcox est un bon exemple de film S.F avec des robots.

- Le voyage dans le temps : La thématique du voyage dans le temps au cinéma fut initié en 1930 avec *L'Amour en l'an 2000* de David Butler. On trouve généralement deux grandes familles de scénaristes : Les déterministes qui considèrent que le temps est une courbe immuable dont rien ne pourra jamais modifier le cour. Et les partisans du libre arbitre qui considèrent le temps comme ayant de multiples trajectoires parallèles susceptibles à tout moment de se substituer les unes aux autres. Cette thématique pose bien souvent l'homme face à son avenir et à son passé, rendant visible les rouages du présent.

L'émergence de la S.F en France

C'est d'abord par l'intermédiaire de la littérature que la Science-Fiction se popularise en France. Le terme « Science-Fiction » est d'origine anglo-saxonne et est repris dans un article du *Figaro Littéraire*, rédigé par Claude Elsen et intitulé : « *Le roman fantastique tuera t'il le roman policier ?* ». Dans cet article l'auteur fixe l'invention du terme en 1926 dans la revue littéraire *Astounding Stories*. Déjà, un premier lien est établit entre le genre de la Science-Fiction et du roman noir.

Si la Science-Fiction prospère depuis vingt-cinq ans aux États-Unis, en France celle-ci reste largement ignorée en dépit de la vogue du roman noir importé du même pays. La littérature S.F demeure ainsi quasiment inconnu et inexploitée. En 1950, est publié le premier roman S.F américain traduit en France : *Les Humanoïdes* de Jack Williamson (1948). Cette œuvre fait partie des romans de l'âge d'or de la science-fiction américaine à parvenir en France. Publié chez Stock, le roman paraît dans une collection baptisée *Science-fiction* dont il constitue le premier volume et qui restera sans suite. Les éditions Gallimard et Hachette s'associent quant à elles en 1951 afin de créer *Le Rayon fantastique*, une collection française de romans de science-fiction. Elle contribuera largement à populariser le genre en France. Le lectorat se fait divers et croissant même si le genre reste très méprisé par la plupart des critiques. Notons tout de même qu'il fut défendu par Boris Vian et Raymond Queneau (entre autres) qui admiraient la diversité et la richesse des concepts et idées soutenus dans ces romans. Ils voyaient là une façon d'élaborer un nouveau cadre dans lequel la rigueur et la logique empruntées à la science étaient appliquées à la littérature. Cela permettait donc selon eux de sortir du cadre figé de la littérature traditionnelle. Ils distingueront ainsi certains auteurs comme Ray Badbury, Robert Heinlein, Clifford Simako ou A.E Van Vogt.



Godzilla, I.Honda, 1954

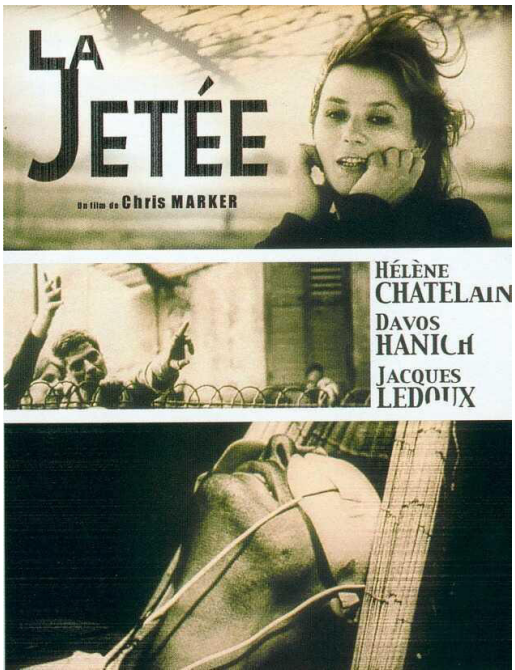
La Nouvelle Vague et la S.F

Il peut paraître étonnant de voir que les réalisateurs de la Nouvelle Vague se sont emparés, eux aussi, de ce genre nouveau. En effet, la S.F se caractérise par son aspect communautaire qui rompt avec la politique des auteurs avancée par les réalisateurs de la Nouvelle Vague. De plus, leur notion romantique de l'auteur semble ne pas coller avec le coté marchand et industriel du genre. La S.F est avant tout une littérature collective dans laquelle chacun apporte et emprunte de nouveaux thèmes. Elle se caractérise par une certaine absence de style, il est souvent impossible de différencier un écrivain S.F d'un autre par le style, la patte de l'écriture. Pour la Nouvelle-Vague au contraire, la mise en scène passe avant le sujet, c'est à dire que les idées sont moins importantes que leur traitement. La forme prime sur le fond et c'est par la mise en scène que l'on retrouve l'œuvre de l'auteur.

Jean-Luc Godard explique son projet pour Alphaville : « Faire un film d'aujourd'hui mais sur le futur, dans la mesure où celui-ci devient sans cesse le présent. C'est en somme, un film sur la présence du futur ». Cette phrase témoigne de l'état d'esprit qui habitait les auteurs de la Nouvelle-Vague au milieu des années 60. Jean-Luc Godard exprime ici l'effondrement de la possibilité de maintenir une vision historique, progressiste ou révolutionnaire comme le faisait généralement les artistes de l'avant-garde. Cela met en exergue ce que l'on a appelé la crise de la postmodernité, c'est à dire l'impossibilité de faire fracture avec le passé, d'aller vers une nouvelle vision de l'humanité. Ce sentiment fût nourri par l'échec des grandes utopies et l'effondrement des idéologies autres que capitalistes. Pour Godard, le futur était devenu le présent, la transformation utopique prédite et voulue par les artistes modernes était complète. Cependant pour Godard cette transformation n'était pas triomphale mais dystopique. Ainsi, cette vision du présent, probablement partagée par d'autres auteurs de la Nouvelle-Vague, peut expliquer les quelques films de Science-Fiction ayant vu le jour en France dans les années soixante. De plus, la Science-Fiction permet une approche critique du présent en évitant la censure, ce qui n'est pas négligeable. Ce genre permet également au cinéma d'auteur des expérimentations, notamment au niveau scénaristique. La narration au sein des œuvres S.F est bien souvent éclatée, dispersée, en dehors des schémas narratifs classiques.

Quelques films français S.F (années 60):

Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais, 1968
Les Créatures, Agnès Varda, 1966
Fahrenheit 451, François Truffaut, 1966
La jetée, Chris Marker, 1962
Les Yeux sans visage, Georges Franju, 1960



Alphaville, Une étrange aventure de Lemmy Caution

A l'origine d'*Alphaville*, nous pouvons identifier quelques romans ayant influencés Jean-Luc Godard. Le dictionnaire bible d'Alphaville, duquel l'ordinateur Alpha 60 supprime des mots inutiles ou liés aux émotions n'est pas sans rappeler la « novlangue » d'Océania inventé par George Orwell dans son roman *1984*, publié en 1949. La société divisée en caste dans le roman d'Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, 1932, fait écho aux séductrices échelonnées d'Alphaville. Aussi, l'ordinateur Alpha 60 s'inspire largement de la machine qui contrôle et ordonne la société terrienne du futur dans *Le Monde des non-a*, écrit en 1945 par A.E Van Vogt.

Si *Alphaville* marque un changement, une nouveauté dans le domaine de la Science-Fiction, c'est avant tout par le choix qu'a fait Godard de tourner en décors réels, c'est à dire dans le Paris des années 60. *Alphaville* fut principalement tourné dans les bâtiments futuristes de la Défense, Godard étant peut être influencé par *Nous autres*, un roman de Zamiatine publié en 1920 dans lequel l'État Unique est décrit comme ayant une architecture de lumière, avec des bâtiments en verre et des structures alvéolaires. Néanmoins, cet ancrage dans un lieu familier et contemporain qu'est La Défense donne une tonalité étrange au film. La ville d'*Alphaville* est situé à quelques années lumières de la terre selon les dialogues tout en ayant visuellement tout l'air d'être à quelques mètres du cœur de Paris. Ce choix accentue la thématique de la dystopie en nous faisant visuellement comprendre que ces cauchemars dystopiques du futur sont déjà latents dans le présent. Le choix de Godard révolutionne visuellement et esthétiquement la Science-Fiction au cinéma puisqu'on utilisait principalement des décors fantastiques, fantaisistes ou exotiques pour ce genre de film.

Alphaville est un film qui témoigne de façon évidente de l'influence qu'avait le cinéma Hollywoodien sur Jean-Luc Godard. La photographie comme le personnage de Lemmy Caution font clairement référence aux films noirs des années quarante et cinquante. Ces références aux films noirs étaient déjà discernables dans *A bout de souffle*, dans lequel le réalisateur adressait de nombreux clins d'œils à Humphrey Bogart et aux maîtres américains comme Hawks ou Welles.

Dans *Alphaville*, cet hommage aux films noirs de série B est visible à travers la reprise du personnage de Lemmy Caution. Jean-Luc Godard trouvait les adaptions cinématographiques françaises de Lemmy Caution vraiment déplorables mais souhaitait tout de même confronter un personnage populaire et connu au monde étrange et insoupçonné d'Alphaville. Il est aussi possible que cet hommage soit une façon de faire un film au budget modeste, le noir et blanc étant moins cher. Parfois, la musique ou les scènes de bagarres sont nanardèsques, à la limite de la parodie. Néanmoins, dans le travail du cadrage et de la lumière, on retrouve le goût prononcé du réalisateur pour cette atmosphère visuelle du film noir.

Photogramme d'Alphaville

La Défense, Paris, 1964

Outre le film noir, *Alphaville* est un film plein d'invention pour lequel Godard a pioché dans les déchets culturels de la postmodernité et dans toute l'histoire de l'Art confondue. Nous y retrouvons des bouts de mythologie gréco-romaine, des reflets d'expressionnisme allemand, des citations d'œuvres surréalistes comme *Capitale de la douleur* de Paul Eluard, des références philosophiques, notamment à Schopenhauer, aux romans noirs et existentialistes de Raymond Chandler, au cinéma moderne de Jean Cocteau ou d'Orson Welles, aux romans de Science-Fiction... Dans ce trop plein de signifiants libérés, la ville d'Aphaville devient incompréhensible pour l'être humain lambda. Jean-Louis Commoli, critique des Cahiers, ira même jusqu'à qualifier ce film d'inaccessible à l'interprétation. C'est néanmoins c'est la ville qui est avant tout difficile à cerner, le film étant tout à fait analysable.

Alphaville est une ville mystérieuse et les références au film noir, bien connu du grand public, font que le spectateur se raccroche au personnage de Lemmy Caution et à son regard vierge d'homme qui, comme nous, vient des pays extérieurs. Dans cette ville où les panneaux, les flèches lumineuses et les clignotants prolifèrent, Lemmy Caution évolue péniblement, ces signes étant dépourvus de sens pour lui. Visuellement les panoramiques en gros plan sur les lettres des mots « SUD » et « NORD » accentuent cette perte de repère. Les indications perdent leur signification pour devenir des formes pures, vides de sens.

Cette désorientation spatiale rompt avec la narration classique du récit policier dans lequel le héros avance grâce à des cycles d'observations et un raisonnement déductif. Dans Alphaville, Lemmy Caution traverse la ville comme un fantôme, les scènes, les rencontres, les moments sont disloqués et semblent s'enchaîner un peu malgré lui.

Si l'on se réfère aux personnages de roman noir typiques tel Philippe Marlowe, nous nous rendons compte qu'une aura de révolte les habite. Ce sont bien souvent des figures solitaires, cyniques, désabusées qui se placent à l'écart, en recul par rapport au monde déchu auquel ils sont confrontés. Selon le critique littéraire Fredric Jameson, ce recul est rendu possible par la solitude des héros qui parviennent à s'extirper par ce biais du monde. Néanmoins, selon Jameson, la postmodernité sonne le glas de la solitude, dernier refuge de l'imaginaire libéral, moderne et progressiste depuis lequel nourrir une révolte contre un statut quo est possible.

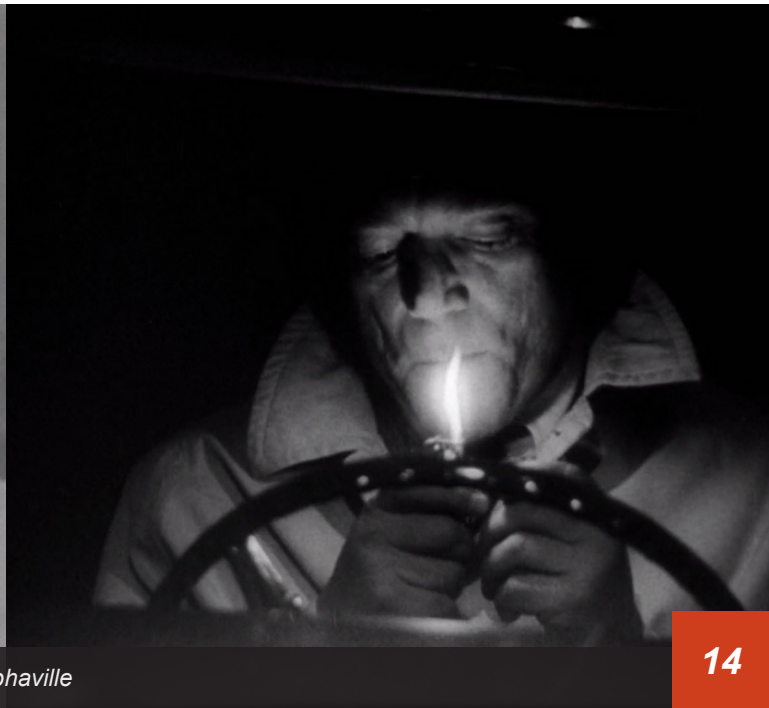
Cette solitude, Lemmy Caution y a difficilement accès dans la ville d'Alphaville. En effet, dans ce lieu, la notion d'intérieur/extérieur n'existe plus. La voix d'Alpha 60 peut intervenir partout et à n'importe qu'elle moment, les bâtiments sont constitués de grandes baies vitrées, la nuit est opaque comme un tunnel, les reflets de lumières rendent floue la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Jean-Luc Godard pousse même ce principe jusqu'à inverser le noir et blanc des images dans une sorte de négatif.

Alphaville est une ville à l'onirisme ambigu, dans laquelle il est impossible pour un voyageur extérieur de s'orienter ou de s'accrocher au moindre lambeau de vérité. La ville ne laisse même pas à ses membres, et à Lemmy Cau-

Photogrammes A bout de souffle, Hommage de J.L Godard à Humphrey Bogart

tion, la possibilité de profiter de la solitude de son intériorité. Dans cette ville labyrinthique et écrasante il n'y aucune possibilité de révolte et Alpha60 y règne en maître grâce à son omniprésence. Ainsi, *Alphaville*, le film, questionne la possibilité même de révolte au sein d'une vision utopiste de la société. Cette vision très postmoderne trouve, dans le cadre science-fictif, un moyen de s'élever au dessus de ces formes et ambitions déchues.

L'effondrement de l'utopie dans *Alphaville* est à mettre en parallèle avec l'effondrement du mouvement de la Nouvelle-Vague qui, dans les années 65, balbutie le chant du cygne. Globalement, la crise dans les années soixante secoue l'art en général. Concernant la Nouvelle-Vague, plusieurs éléments comme la censure (*Le Petit Soldat*, 1962, *La Religieuse* Rivette, 1966), le procès Vadim/Truffaut, le limogeage d'Henri Langlois à la Cinémathèque, la chute du succès populaire ou encore la difficulté à trouver de l'argent pour faire des films font que ces cinéastes évoluent dans une ambiance oppressante qui limite leur autonomie et leur indépendance artistique. Ainsi, l'idéal utopique du cinéma d'auteur comme lieu d'expression personnel autonome se voit mis à mal. Il n'est plus ni financièrement ni moralement tenable ou défendable. S'ils voulaient survivre, les auteurs devaient se rassembler à plusieurs pour défendre leurs droits car le climat politique et culturel appelait plus à la solidarité et à une vision communautaire de l'art et du cinéma. Ainsi, dans la Science-Fiction, les réalisateurs de le Nouvelle-Vague trouvent un lieu communautaire de contestation permettant aux cinéastes de se réfugier dans l'art, de prendre du recul vis à vis de la situation économique, politique et culturelle. En mélangeant Science-Fiction et film noir dans *Alphaville*, Godard dresse un portrait amer de ce que pourrait devenir notre société dans le futur. Une société régnant en toute logique sur les hommes, dans laquelle les passions et les émotions humaines (généralement mortelles dans les films noirs) auraient totalement disparu. Mais la logique, nous dit Jean-Luc Godard, est tout aussi meurtrière que les passions humaines. Le personnage de Lemmy Caution parvient donc, avec la poésie comme arme, à renverser Alpha 60 et à sauver Natasha, la fille du professeur. Cette dernière trouve son salut dans l'amour et la conscience, échappant ainsi à un monde inhumain, bien plus dangereux et effrayant que n'importe quel univers dépeint traditionnellement dans les films noirs. Si la ville d'Alphaville est si dangereuse, c'est qu'elle n'est pas faite pour l'humain mais pour le système lui-même. Alpha 60 n'est utile que pour préserver un système qui doit perdurer au delà même de l'humain, non pas avec mais malgré l'humanité. Le danger, nous dit Godard en sous texte, est d'évoluer vers un futur dans lequel la productivité, la sécurité et la logique deviendraient des valeurs plus importantes que l'humanité elle-même.



Photogrammes d'Alphaville